



## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

22 | 2009

Mémoire, traces, histoire

---

# La forme sonore des ancêtres

Phonogrammes et séquences-mémoires sonores chez les Bijagó (Guinée-Bissau)

Lorenzo Ibrahim Bordonaro

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/969>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 223-237

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Lorenzo Ibrahim Bordonaro, « La forme sonore des ancêtres », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/969>

---

Tous droits réservés

# La forme sonore des ancêtres

## Phonogrammes et séquences-mémoires sonores chez les Bijagó (Guinée-Bissau)

LORENZO IBRAHIM BORDONARO<sup>1</sup>

Cet article est centré sur une modalité spéciale de construction et de transmission de la mémoire à travers une énonciation rituelle opérée au moyen d'un instrument de musique. Dans mon analyse du tambour parlant *kumbonki* chez les Bijagó<sup>2</sup> de la Guinée-Bissau, je vais montrer comment une tradition – liée à la présence des ancêtres et à la relation avec eux – est recrée et préservée, de génération en génération, à travers la transmission de formules rythmiques associées aux noms des ancêtres eux-mêmes<sup>3</sup>. Je me propose tout d'abord d'analyser le langage du *kumbonki* en soi, en considérant ses modalités d'apprentissage et de communication. Ensuite, en suivant un parcours interprétatif suggéré récemment par Carlo Severi (2004), je vais analyser les opérations symboliques qui confèrent une voix au *kumbonki*: les modalités à travers lesquelles le son de l'instrument est associé à la parole et à la présence des ancêtres. Pour finir, je soulignerai la valeur de cet instrument pour la transmission et la préservation de la mémoire, en identifiant dans l'exécution de la séquence de noms des ancêtres une pratique sociale liée à la mémoire (Severi 2004: 184).

<sup>1</sup> Des versions précédentes de cette communication ont été présentées aux journées d'études *Oralité et Écriture*, organisées par J.-J. Glassner, et *Art, Image, Mémoire* organisées par Carlo Severi, Carlos Fausto et Julien Bonhomme. Je voudrais remercier en particulier Carlo Severi pour ses suggestions et son support. Je voudrais aussi remercier Luc Charles-Dominique et Laurent Aubert pour leur invitation à présenter cette

communication au colloque international *Mémoire, Traces et Histoire dans les musiques de tradition orale* à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis.

<sup>2</sup> On appelle en français l'ethnie les Bijagó et l'archipel les Bijagós (ndlr).

<sup>3</sup> Cette analyse se base sur plusieurs périodes de recherche effectuées à partir de 1994 sur l'île de Bubaque, Archipel des Bijagó.

## Les Bijagó

L'archipel des Bijagós est situé au large de la côte de la Guinée-Bissau, à quelques dizaines de kilomètres de Bissau, la capitale du pays. La population de l'archipel, estimée entre 15 000 et 20 000 individus, est constituée presque entièrement de Bijagó, bien que des petites communautés d'immigrants issues d'autres régions du pays et du Sénégal se soient récemment installées sur les îles de Bubaque et Rubane. Bien que les Bijagó possèdent plusieurs caractéristiques communes, ils ne présentent pas une homogénéité parfaite : d'une île à l'autre, on remarque de nombreuses différences linguistiques et socioculturelles (Henry 1994 : 14), que l'on peut expliquer par les origines différentes de leurs habitants.

La population des îles a maintenu pendant des siècles une situation de relative autonomie politique, en s'adaptant aux transformations socio-économiques de la région : en réalisant d'abord des opérations de pillage contre les populations du littoral et, plus tard, en faisant le commerce d'esclaves avec les marchands européens. Les campagnes de pacification menées par le gouvernement colonial portugais après le congrès de Berlin (1885) concernèrent les îles seulement à partir du XX<sup>e</sup> siècle, bien que la féroce résistance des habitants ne fut définitivement étouffée qu'en 1937. Après cette date, la pénétration de l'administration coloniale resta, malgré tout, faible, en raison de la fragilité générale des structures coloniales portugaises qui tendaient à se concentrer dans les centres urbains en laissant beaucoup d'autonomie aux régions rurales, sauf pour le paiement des taxes et le travail public. Le régime colonial imposa tout de même aux habitants des îles une réduction drastique de la mobilité et des initiatives commerciales maritimes, et il contribua à les transformer en agriculteurs sédentaires.

Le contact des Bijagó avec l'idéologie indépendantiste et nationaliste d'Amílcar Cabral et du PAIGC (Parti pour l'Indépendance de la Guinée et de Cap Vert), diffusée sur le continent à partir de 1963, fut sporadique. L'archipel resta sous le contrôle portugais jusqu'à la déclaration d'indépendance en 1974. Après cette date, la présence de l'État Guinéen dans les îles hérita surtout de la faiblesse de l'administration coloniale, en se concentrant dans la zone urbaine de l'île de Bubaque et en limitant son intervention à des projets sporadiques de développement<sup>4</sup>.

À l'exception du petit centre urbain de la Praça de l'île de Bubaque, siège de l'administration régionale, l'organisation politique et spatiale se base sur la communauté de villages, dont la population peut varier de quelques dizaines à quelques centaines d'habitants<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Sans offrir ici une bibliographie exhaustive sur l'histoire de la Guinée-Bissau, je renvoie le lecteur aux textes suivants : Chabal 1983, 1986 ; Mark 1985 ; Galli et Jones 1987 ; Lopes 1988 ; Péliissier 1989 ; Forrest 1992, 2002, 2003 ; Brooks 1993.

<sup>5</sup> Cela ne signifie pas que les communautés des îles aient un caractère immuable : au contraire, elles se sont profondément transformées au cours des temps. Gallois Duquette (1983) et Christine Henry (1980, 1994) ont fourni une reconstruction historique détaillée de ces processus.

En termes généraux, et très schématiquement, l'autorité politique dans la communauté de village est partagée aujourd'hui entre un conseil informel des anciens, un « roi » (*oronhó*), une responsable des cérémonies féminines (*okinka*) et le joueur de tambour sacré (*oum*). Basée sur une descendance matrilineaire, la population des îles appartient à quatre matri-clans exogamiques (*Oraga*, *Orakuma*, *Ominka* et *Ogubane*). Le vrai fondement de l'organisation sociale du village est cependant un système complexe de promotions et d'échelons d'âge, qui règle les relations entre jeunes et anciens à travers une série de cérémonies initiatiques<sup>6</sup>.

### Le kumbonki et son langage

Le *kumbonki* est un tambour à fente<sup>7</sup> constitué d'un tronc d'arbre évidé à travers une ouverture longitudinale afin de former une caisse de résonance<sup>8</sup>. Ses dimensions atteignent un mètre de longueur et cinquante centimètres de diamètre, l'instrument étant légèrement resserré aux extrémités ; l'ouverture, d'une largeur d'environ dix centimètres, s'étend sur presque toute la longueur du *kumbonki*. Au moment de l'exécution, l'instrument est installé sur un support anthropomorphe : une figure masculine agenouillée, le dos courbé et les bras levés, dont le torse et le ventre révèlent les scarifications des hommes initiés<sup>9</sup>. Cette sculpture, appelée *oreté kumbonki*, « celui qui demeure sous le *kumbonki* », représente la promotion d'âge qui vient d'être initiée et elle est réalisée dans le secret de la forêt pendant la retraite initiatique, le *manras*, sur lequel nous reviendrons plus loin.

Le corps du *kumbonki* est peint généralement en rouge, blanc et noir, alors que le support n'est pas décoré. L'exécutant s'assoit devant l'instrument, la fente orientée vers lui, et le percute avec deux baguettes en obtenant deux sons de deux timbres différents : la lèvre supérieure de la fente produit le ton le plus aigu quand elle est frappée aux extrémités, le plus grave au centre. Les baguettes sont tenues dans la paume de la main, serrées entre le pouce et les quatre autres doigts. Une technique très utilisée consiste à tenir les baguettes très librement entre les doigts, de façon à leur permettre de rebondir sur l'instrument (Wilson 1963 : 206) en produisant une séquence de notes très rapides.

<sup>6</sup> Sur les communautés bijagós de village et sur leur histoire, voir Gallois Duquette 1983 ; Scantamburlo 1991 ; Henry 1994 ; Bordonaro 1998 ; Bordonaro et Pussetti 1999 ; Pussetti 1999, 2001, 2005.

<sup>7</sup> Le tambour à fente est très répandu dans la région de la Guinée-Bissau : à part les Bijagós, il est utilisé par les Manjacos, les Papeis, les Man-canhas et les Balantas (Wilson 1963 : 201).

<sup>8</sup> Voir, pour un approfondissement sur la culture musicale bijagó, Bordonaro 1998.

<sup>9</sup> Les scarifications sur la poitrine et le ventre, appelées *ekentro* dans le bijagó de Bubaque, forment des dessins géométriques complexes et représentent un signe indélébile du passage initiatique. Voir *infra*.



Fig. 1. Le *kumbonki* sur l'*oreté* et le *kumbonki kutit* (Bijante, Bubaque).

Un instrument semblable mais plus petit (50 centimètres de longueur ; 20 centimètres de diamètre), appelé en bijagó *kumbonki kutit* (petit *kumbonki*), accompagne toujours le *kumbonki* (Wilson 1963 : 203 ; Gallois Duquette 1983 : 124 ; voir, pour un cas semblable, Schaeffner 1990 : 53 et 63-64). Il est posé directement sur le sol, la fente tournée vers le haut, et ne présente aucune décoration de couleur. Ce type de *kumbonki* plus petit est utilisé en général pour accompagner le musicien qui utilise le *kumbonki* majeur, produisant de brèves phrases rythmiques inlassablement répétées, pour indiquer la mesure de base.

Le *kumbonki* est toujours lié aux occasions cérémonielles et rituelles et il ne peut être joué que dans des contextes précis et socialement prédéterminés. À ces occasions, des individus sont désignés pour jouer le *kumbonki* : en bijagó de Bubaque, ce personnage important est appelé *oum*<sup>10</sup> et il représente l'autorité supérieure du champ rituel, le dernier garant des règles sociales et religieuses de la communauté, hiérarchiquement supérieur à l'*oronhó*, le « roi » du village<sup>11</sup>.

Dans le bijagó de Bubaque, le son du *kumbonki* est *nabá*, la voix. Cet instrument appartient en effet à la catégorie des tambours parlants<sup>12</sup>. Le système

<sup>10</sup> Ce substantif dérive du verbe *n'um*, jouer, et signifie littéralement « joueur, celui qui joue ».

<sup>11</sup> Le prestige de l'*oum* rappelle beaucoup l'autorité du joueur de tambour parlant akan décrit par Nketia, estimé pour son savoir et pour sa capacité à communiquer avec les ancêtres (Nketia 1954 : 36).

<sup>12</sup> Depuis de longues années, les « instruments parlants » sont l'objet d'un intérêt considérable de la part des spécialistes de disciplines différentes comme les anthropologues, ethnomusicologues et ethnolinguistes (Leydi 1961 ; Wilson 1963 ; Carrington 1971, 1976 ; Nketia 1971, 1974 ; Sebeok et Umiker-Sebeok 1976 ; Chernoff 1981 ; Sachs 1991).

le plus répandu et connu par lequel les instruments parlants communiquent se base sur la reproduction, dans une forme particulièrement stylisée, des sons de la langue parlée (Ong 1989 : 104 ; Sachs 1991 : 57). Cependant, certains langages instrumentaux peuvent exister indépendamment d'une relation de ressemblance avec le langage verbal, étant basés plutôt sur une association arbitraire d'idées et de formules rythmiques. On en trouve un exemple dans la célèbre ethnographie d'André Schaeffner consacrée aux Kissi de Guinée (1990), ou dans certaines sociétés de la région du Sepik, en Nouvelle Guinée. Hugo Zemp et Christian Kaufmann (1969), qui ont analysé le langage instrumental utilisé chez les Kwoma, ont remarqué que, dans ce cas, la communication se base sur « un système d'idéogrammes où le signe représente une unité lexicale » (1969 : 39). Cet « idéogramme lexical ne fait aucune référence à la structure phonématique de la langue de base, mais symbolise directement le sémème (concept) qu'il représente » (*ibid.*).

Comme dans le cas des Kissi et des Kwoma, les formules rythmiques du *kumbonki* sont un système de signes indépendant, une forme de fixation de concepts à travers des formules sonores-types. Le répertoire de ces formules du *kumbonki* constitue donc un système symbolique basé sur un code conventionnel différent du langage oral, qui ne reproduit pas le nombre, l'intensité ou la hauteur des syllabes de la langue parlée, mais qui fait correspondre de manière arbitraire des figures rythmiques à des idées et des noms<sup>13</sup>. Ce langage conventionnel reste secret pour les non-initiés, et le langage du *kumbonki* est donc incompréhensible pour ceux qui n'ont pas affronté le *manras*.

### Présences : le *kumbonki* et les ancêtres

Le langage du *kumbonki* est identifié chez les Bijagó comme étant la voix des ancêtres. L'emploi des tambours parlants comme moyen de communication avec le « monde des esprits » est une donnée ethnographique fréquente (Carrington 1976 : 639) ; à Bubaque, sa fonction d'intermédiaire avec le monde des morts est évidente si nous considérons les occasions auxquelles il est utilisé.

Au-delà des cérémonies initiatiques masculines pendant lesquelles – comme nous le verrons plus loin – il joue un rôle essentiel, le *kumbonki* est aussi indispensable dans les cérémonies *nawa* (l'interrogation de l'esprit du défunt pour établir les causes de la mort), dans les rituels du *katabá* exécutés un mois à un an après le décès d'une personne pour marquer la conclusion des rites funèbres (Scantamburlo 1991 : 72-77 ; Gallois Duquette 1983 : 137-138) et dans

<sup>13</sup> Ces figures peuvent avoir l'aspect de phrases, mais elles peuvent aussi constituer de véritables *patterns* rythmiques qui sont répétés en séquences, comme dans les musiques de percussion d'Afrique occidentale, sans jamais perdre leur sens.

de nombreuses cérémonies relatives aux *iarebok*, les âmes des jeunes hommes décédés avant l'initiation, qui complètent leur parcours initiatique en possédant les femmes (Scantamburlo 1991 : 81-85 ; Gallois Duquette 1983 : 129-154 ; Henry 1994 ; Sousa 1991 et 1995 : 71-75 ; Pussetti 1999, 2001).

Dans tous ces contextes, le langage du *kumbonki* joue un rôle clé, reliant la communauté des vivants au monde des morts, qu'ils soient déjà des ancêtres ou seulement des esprits errants sur la terre dans l'attente du voyage vers l'*ana-rebok*, la « place des esprits ». Le tambour peut être considéré comme une porte sonore d'accès au monde des morts à travers laquelle il est possible d'établir une relation avec les ancêtres. En même temps, le son du *kumbonki* représente la dimension sensible dans laquelle les ancêtres, invisibles autrement, peuvent manifester concrètement leur présence et leur autorité.

Mais quels sont les dispositifs qui confèrent au *kumbonki* la voix des ancêtres ? Il faut, à présent, identifier les procédés symboliques par lesquels des sons sont transformés en voix et une formule rythmique construit la présence de l'ancêtre absent.

Nous avons déjà mentionné l'*oreté kumbonki*. On rappellera que, pendant les exécutions, le *kumbonki* est placé sur ce support anthropomorphique en bois qui représente un homme agenouillé soutenant avec la tête et les mains le support concave qui reçoit le corps de l'instrument. Cette statuette exhibe sur le torse un dessin constitué de petites marques, qui représentent les scarifications que les initiés reçoivent sur la poitrine et sur le ventre pendant le *manras*, l'initiation masculine en forêt. Cette petite figure en bois est réalisée exclusivement pendant la retraite initiatique des *n'aro*, la classe d'âge masculine pré-initiatique. Elle est travaillée dans le secret de la forêt par un jeune initié. On produit de cette manière une relation entre l'*oreté kumbonki* et la classe d'âge qui vient d'être initiée (*kabido*).

De manière significative, c'est uniquement lorsqu'il est placé sur son support que le *kumbonki* possède *nabá*, la voix ; retiré de là, il n'est qu'un bout de bois, certainement apte à produire des sons mais incapable d'accueillir la présence des ancêtres. Conservé dans la véranda de la maison, sans précautions ni attentions spéciales, il ne sert qu'à amuser les enfants : c'est alors une boîte vide ; alors que l'*oreté*, qui est un objet sacré, est gardé dans l'intimité de l'habitation de l'*oum*, où il est honoré par des offrandes, à côté des autres objets rituels qui constituent son « autel personnel »<sup>14</sup>.

Il peut être éclairant de rapprocher l'analyse de la relation entre la voix du *kumbonki* et son support anthropomorphique *oreté kumbonki*, d'une réflexion élaborée récemment par Carlo Severi à propos des figures gravées sur les tambours Bamiléké :

<sup>14</sup> Gallois Duquette (1983) nous a offert des descriptions détaillées de ces petits autels privés qu'on trouve dans l'archipel.





↑ Fig. 2. Le *kumbonki* sur l'*loreté*  
(Bijante, Bubaque)

→ Fig. 3. L'*loreté kumbonki*  
(Bijante, Bubaque)





[...] ce qui apparaît à première vue comme une décoration superposée à une fonction, l'instrument de musique, est au contraire l'idée qui domine l'image. [...] L'animal ou l'ancêtre gravé dans le tronc prête au son du tambour un visage. Et il le transforme ainsi, pour celui qui l'écoute en une voix. L'image d'homme ou d'animal est inhérente au son, elle en qualifie précisément la nature et ceci d'une manière spéciale (d'une synesthésie particulière) de représenter une voix» (Severi 2004: 10-11).

Comme dans le cas de la harpe zandé – rapporté encore par Severi – «c'est le visage qui transforme le son en voix, [...] la tête gravée s'interpénètre avec la musique, elle en est devenue l'énonciateur symbolique» (2004: 12-13).

Dans le cas du *kumbonki*, cet énonciateur symbolique est l'*oreté*. C'est cette petite sculpture anthropomorphique qui représente la classe initiée, qui confère à l'instrument la voix des ancêtres. Cette association entre initiés et ancêtres par ce symbole matériel qui produit le symbole sonore ouvrant le monde du quotidien à la présence des ancêtres et à leur autorité, peut être comprise en ne considérant que quelques aspects de l'initiation masculine, en particulier l'attribution des noms initiatiques et les liens entre initiés et ancêtres établis lors de ce rituel.

### Les noms, les ancêtres et le temps

Ce qui se passe pendant le séjour en forêt constitue chez les Bijagó un élément strictement secret<sup>15</sup>. Au sein à la communauté, le *manras* distingue fortement les hommes du village qui ont déjà accompli la cérémonie, et qui en connaissent donc tous les secrets, de ceux qui, n'ayant pas encore franchi cette étape, n'en savent rien. Aucune phase du *manras* ne peut être réalisée sans l'accompagnement du tambour parlant, qui joue continuellement pendant des jours et des jours, en dirigeant la cérémonie entière (Gallois Duquette 1983: 112): durant toute la réclusion initiatique, le *kumbonki* reste en forêt avec les initiés, n'en sortant qu'avec les nouveaux *n'abido*. C'est lors de cette période qu'a lieu l'apprentissage de son langage instrumental.

L'importance que l'instrument revêt dans les cérémonies initiatiques est liée premièrement à sa capacité de communiquer avec les ancêtres qui, invoqués par le son du tambour, se réunissent sur le lieu de l'initiation. Pendant le *manras*, les novices reçoivent leur «nom de *manras*»: il s'agit d'un nom public (par exemple: *Uramiá*, *Uringá*, *Teté*...) par lequel le nouveau *kabido* sera connu

<sup>15</sup> Pour une analyse approfondie, voir Gallois Duquette (1983), Scantamburlo (1991), Henry (1994), Bordonaro (1998), Bordonaro et Pussetti (1999).

dans la phase de sa vie suivant la cérémonie initiatique. Les noms de *manras* sont transmis à l'identique de génération en génération : ce sont les noms des fils des quatre ancêtres mythiques qui, selon la tradition bijagó, ont engendré le genre humain. En acquérant un nom de *manras*, chaque homme initié établit une relation d'identité avec l'ancêtre – et tous les ancêtres – qui ont eu le même nom avant lui.

Il y a pourtant dans le *manras* un autre procédé qui rapproche novices et ancêtres. Non seulement le nom de *manras* affiche publiquement une continuité dans le processus de nomination, mais il sous-tend aussi une identification, une proximité identitaire bien plus profonde. Nous avons déjà observé comment les ancêtres, invoqués et parlant à travers le *kumbonki*, président chaque phase du rituel initiatique. Mais les ancêtres font plus que veiller sur les jeunes novices : pendant le *manras*, leur présence est incorporée. Dès l'instant où les jeunes *n'aro* entrent dans l'enceinte sacrée où le *manras* se déroulera, l'esprit d'un ancêtre entre dans le corps de chacun d'entre eux : plus que d'une forme de possession, on peut parler dans ce cas d'inspiration ou de communion (Rouget 1980 : 42-43) car l'esprit du novice n'abandonne pas son propre corps pour le céder à l'ancêtre. Au contraire, la fonction déployée par l'ancêtre est d'accompagner le jeune dans le long voyage du *manras*, en lui communiquant sagesse et expérience. Chaque garçon acquiert ainsi le droit de porter le nom de *manras* de l'ancêtre qui l'a accompagné pendant son séjour en forêt.

À l'attribution de chaque nouveau nom pendant le *manras* est associée une formule rythmique dotée d'une signification spécifique. Cette phrase n'est pas simplement la traduction du nom de *manras* dans le langage rythmique du tambour ou son équivalent ; le nom de *kumbonki* qu'un jeune novice reçoit est la forme sonore à travers laquelle l'ancêtre se rend présent en lui. Il évoque la présence de l'ancêtre, en même temps qu'il dénomme un homme initié.

Mes informateurs maintiennent que la communion spirituelle avec les ancêtres se prolonge tant que les novices restent dans la forêt du *manras*. Quand les jeunes sortent de l'enceinte initiatique, les âmes des ancêtres les abandonnent pour les rejoindre chaque fois qu'un nouveau *manras* est entamé. À chaque initiation, la distance générationnelle disparaît : tous les hommes initiés et les novices participent de la conscience et de la sagesse de leurs ancêtres, dont la présence se révèle physiquement à travers l'expérience de communion.

Les noms de *kumbonki* révèlent et matérialisent l'identification d'une promotion d'initiés avec les ancêtres, des hommes vivants initiés avec les générations précédentes, et c'est cette identification qu'indique l'*oreté kumbonki*, l'énonciateur symbolique du *kumbonki*.

## Une séquence-mémoire sonore

Au-delà du *manras*, les noms de *kumbonki* jouent aussi un rôle très important dans le quotidien du village. La première chose qu'un *oum* doit faire quand il s'apprête à jouer de son instrument, c'est exécuter la séquence des noms des ancêtres, c'est-à-dire reproduire la séquence des noms de *kumbonki*. Cette pratique est fondamentale pour convoquer la présence des ancêtres dans le ventre même de l'instrument, et donc pour conférer leur voix à l'instrument. Ainsi Teté, l'*oum* du village de Bijante, à Bubaque, m'expliquait :

En premier lieu, j'appelle les âmes de ceux qui sont morts, c'est la chose essentielle. Je les appelle, je joue « âmes des morts, venez toutes du *kopeketó* »<sup>16</sup>. Puis j'adresse un salut à l'*orebok okotó*<sup>17</sup> du village. C'est le début. Puis j'appelle toutes les âmes, j'appelle les noms de ces âmes. Elles doivent rester proches quand je m'assieds pour jouer le *kumbonki*. C'est le sens de toute cette conversation<sup>18</sup>.

On pourrait donc interpréter l'exécution de la séquence des noms rythmiques des ancêtres comme une énonciation rituelle qui évoque les ancêtres en même temps qu'elle interpelle les initiés du village : une forme de mémoire sociale qui devient présence.

Cette interprétation évoque forcément un autre cas ethnographique bien plus connu : il s'agit des iconographies mnémoniques et des objets-mémoire employés par plusieurs cultures – dont la plus connue est peut-être la culture latmul – dans la région du Sépik, en Nouvelle Guinée. Carlo Severi a récemment attiré l'attention sur ces objets, soulignant leur fonction de « rendre visible, et ensuite présent à la mémoire, une dénomination, un nom totémique » (2004 : 75), ainsi que d'établir et ensuite d'exhiber rituellement les liens d'identification avec les ancêtres (2004 : 67). Le répertoire des noms rythmiques des ancêtres, transmis à Bubaque de génération en génération et exécuté au début de toute occasion rituelle, constitue aussi, malgré des différences évidentes, l'équivalent sonore de ces objets-mémoire, une *séquence-mémoire sonore*.

Les phonogrammes correspondant aux noms des ancêtres ne sont cependant pas seulement une forme de mnémotechnique. Ces formules rythmiques sont la *forme sonore des ancêtres*, elles en constituent la présence, la seule perceptible pour des entités autrement invisibles. Elles sont l'essence sonore des ancêtres et, donc, des hommes adultes initiés.

<sup>16</sup> Le *kopeketó* est le lieu où les âmes des morts se réunissent. Il s'agit d'un lieu que la géographie mystique des îliens situe à l'extrême sud de l'archipel, sur l'île de Poilão.

<sup>17</sup> L'*orebok okotó* est l'esprit protecteur du village et il réunit toutes les âmes des ancêtres.

<sup>18</sup> Conversation avec Teté, Bubaque, le 23 mars 1997.

Que les ancêtres se manifestent à travers un langage rythmique secret – et donc comme un son – renvoie forcément à l'importance attribuée par les Bijagó à la parole, et plus généralement, à la dimension acoustique de l'expérience<sup>19</sup>. Il ne s'agit pas seulement de remarquer que l'ouïe constitue, à Bubaque comme ailleurs, le sens social par excellence et qu'elle représente la modalité sensorielle privilégiée pour l'apprentissage, pour l'acquisition de connaissances et pour la socialisation en général<sup>20</sup>. Il s'agit aussi – et surtout – de relever une conception spéciale du son, amplement répandue en Afrique de l'Ouest, selon laquelle on lui attribue des caractères mystiques car c'est précisément par ce médium que des forces autrement invisibles peuvent se manifester et s'exprimer<sup>21</sup>. Il s'agit, comme le suggère Steven Feld (1991 : 79), de considérer le son comme un système symbolique capable de relier le caché et le manifeste, ou de rendre manifeste ce qui est caché. Selon une conception songhay, rapportée dans la fascinante ethnographie de Paul Stoller, « le son permet une compénétration des mondes intérieurs et extérieurs, du visible et de l'invisible, du tangible et de l'intangible » (1984 : 563), et c'est pourquoi il est un excellent médiateur entre le monde visible des vivants et le monde invisible des ancêtres. « Ce qui permet à une représentation de faire partie d'une tradition, a observé Carlo Severi, c'est avant tout la forme dans laquelle cette représentation est exprimée » (2004 : 188).

Les formules rythmiques du *kumbonki* sont des sons qui renvoient à une dimension extrasensible et construisent ainsi l'expérience sensorielle de la présence des ancêtres, garants de la préservation des règles sur lesquelles se base la communauté : c'est donc aussi à travers le son de cet instrument qu'on crée une continuité historique, une tradition. Les sons du *kumbonki*, la récitation des formules rythmiques correspondant aux noms des ancêtres, représentent et construisent un lien tangible entre le présent et le passé. Le son du *kumbonki* crée un rapport étroit entre la communauté des vivants et celle des ancêtres ; il est ainsi un puissant instrument d'identité et de création de tradition : en lui vibrent les mots des ancêtres et, avec eux, les règles fondamentales de la communauté. L'apprentissage mnémonique des formules et des noms rythmiques qui constituent le répertoire du *kumbonki*, ainsi que la capacité de déchiffrer des symboles acoustiques déterminés sont aussi une forme d'incorporation

<sup>19</sup> Plusieurs travaux en anthropologie des sens ont montré comment la structuration de l'expérience sensorielle varie d'une culture à l'autre, en syntonie avec l'emphase accordée et la signification attribuée à chaque modalité perceptive (Feld 1982, 1991 ; Howes 1991 ; Classen 1993 ; Synnot 1993). Cette approche a été inaugurée par McLuhan et Carpenter (Carpenter et McLuhan 1960) et elle a influencé plusieurs ethnographes comme Anthony Seeger (1975),

Emiko Ohnuki-Tierney (1981), Steven Feld (1982), Paul Stoller (1984, 1989), Stephen Tyler (1984), Michael Jackson (1989), Robert Desjarlais (1992), Nadia Seremetakis (1994).

<sup>20</sup> Anthony Seeger a par exemple observé que chez les Suyá, « l'oreille est le récepteur et le retentant des codes sociaux » (1981 : 84). Voir aussi Classen (1990) et Howes (1991 : 271).

<sup>21</sup> Pour des exemples célèbres, voir Nketia (1954), Stoller (1984), Chernoff (1981).

de relations mystiques, de connaissances liées à l'ancestralité<sup>22</sup>. Finalement, le répertoire formel du *kumbonki* ne constitue pas du tout une duplication du langage, mais plutôt un dispositif bien plus complexe, une pratique sociale liée à la mémoire (Severi 2004 : 184), qui établit et extériorise des relations et des présences invisibles, qui rend le passé présent et manifeste la continuité d'une mémoire et d'une tradition malgré le travail du temps.

### Bibliographie

BERNATZIK Hugo Adolf

1967 *En el reino de los Bidyogo* Barcelona: Labor Editorial. Édition originale, 1944, *Im Reich der Bidyogo. Geheimnisvolle Inseln in West-Afrika*. Innsbruck: Kommissions-verlag, Österreichische Verlagsanstalt.

BORDONARO Lorenzo

1998 *Iniziazione maschile e musica tra i Bijagó di Bubaque*. Mémoire de Maîtrise : Université de Turin.

BORDONARO Lorenzo et Chiara PUSSETTI

1999 «Tori e piroghe. Genere, antropo-poiesi e koino-poiesi tra i Bijagó della Guinea Bissau». In F. Remotti, dir.: *Forme di umanità*. Torino: Paravia Scriptorium: 97-130.

BROOKS George E.

1993 *Landlords and Strangers: Ecology, Society, and Trade in Western Africa, 1000-1630*. Charlottesville VA: University of Virginia Press.

CARPENTER Edmund et MCLUHAN Marshall, dir.

1960 *Exploration in communication*. Boston: Beacon Press.

CARRINGTON John F.

1971 «The musical dimension of perception in the upper Congo, Zaïre». *African Music* 5 (1): 46-51.

1976 «The talking drums of Africa». In Thomas A Sebeok et Donna Jean Umiker-Sebeok, dir.: *Speech surrogates: drum and whistle systems*. Paris: The Hague: 591-668.

CHABAL Patrick

1983 *Amilcar Cabral. Revolutionary Leadership and People's War*. Cambridge: Cambridge University Press.

1986 «Revolutionary democracy in Africa: the case of Guinea-Bissau». In Patrick Chabal, dir.: *Political Domination in Africa. Reflections on the Limits of Power*. Cambridge: Cambridge University Press: 84-108.

CHERNOFF John Miller

1981 *African rhythm and African sensibility*. Chicago: University of Chicago Press.

CHUENGSIANSUP Komatra

1999 «Sense, symbol, and soma: illness experience in the soundscape of everyday life». *Culture, Medicine and Psychiatry* 23: 273-301.

CLASSEN Constance

1990 «Sweet colors, fragrant songs: sensory models of the Andes and the Amazon». *American Ethnologist* 17: 722-735.

1993 *Worlds of sense: exploring the senses in history and across culture*. London and New York: Routledge.

---

<sup>22</sup> Un cas semblable, bien que dans un contexte différent, a été décrit par Komatra Chuengsiansup (1999).

DESJARLAIS Robert

- 1992 *Body and emotion. The aesthetics of illness and healing in the Nepal Himalayas.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

FELD Steven

- 1982 *Sound and Sentiment.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.  
 1991 «Sound as a symbolic system: the Kaluli drum». In Howes David, dir.: *The variety of sensory experience. A sourcebook in the anthropology of the senses.* Toronto: Toronto University Press: 79-99.

FORREST Joshua

- 1992 *Guinea-Bissau: Power, Conflict and Renewal in a West African Nation.* Boulder CO: Westview.  
 2002 «Guinea Bissa». In Patrick Chabal, dir.: *A History of Postcolonial Lusophone Africa.* London: Hurst: 236-263.  
 2003 *Lineages of State Fragility: Rural Civil Society in Guinea Bissau.* Athens: Ohio University Press.

GALLI Rosemary E. et Jocelyn JONES

- 1987 *Guinea-Bissau. Politics, Economics and Society.* London: Frances Pinter.

GALLOIS DUQUETTE Danielle

- 1983 *Dynamique de l'art Bijogo.* Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

HENRY Christine

- 1980 «Grandeur et décadence des marins bijogo». *Cahiers d'Etudes Africaines* 29(114): 193-207.  
 1994 *Les îles où dansent les enfants défunts. Âge sexe et pouvoir chez les Bijogo de Guinée-Bissau.* Paris: CNRS et Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

HOWES David, dir.

- 1991 *The variety of sensory experience. A sourcebook in the anthropology of the senses.* Toronto: Toronto University Press.

JACKSON Michael

- 1989 *Path toward a clearing: radical empiricism and ethnographic inquiry.* Bloomington: Indiana University Press.

LEYDI Roberto

- 1961 *La musica dei primitivi.* Milano: Il saggiatore.

LOPES Carlos

- 1988 *Para uma leitura sociológica da Guiné-Bissau.* Lisboa et Bissau: Edições ES.

MARK Peter

- 1985 *A cultural, economic and religious history of the Basse Casamance since 1500.* Stuttgart: Franz Steiner.

NKETIA KWABENA J. H.

- 1954 «The role of the drummer in Akan society». *African Music* 1: 34-43.  
 1971 «Surrogate languages of Africa». In Thomas A. Sebeok, dir.: *Current trends in linguistics*, vol. 7. Paris: The Hague: 699-732.  
 1974 *The music of Africa.* New York: W.W. Norton & Co.

OHNUKI-TIERNEY Emiko

- 1981 *Illness and healing among the Sakhalin Ainu.* Cambridge: Cambridge University Press.

PÉLISSIER René

- 1989 *Historia da Guiné. Portugueses e Africanos na segâmbia 1841-1936.* Lisboa: Editorial Estampa.

PUSSETTI Chiara

- 1999 «Le piroghe d'anime. L'iniziazione dei defunti presso i Bijagó della Guinea Bissau». *Africa (Roma)* 54 (2): 159-181.

PUSSETTI Chiara

2001 «Il teatro degli spiriti. Possessione e performance nelle isole Bijagó della Guinea Bissau». *Annuario di Antropologia* 1 : 99-118.

2005 *Poetica delle emozioni tra i Bijagó della Guinea Bissau*. Bari-Roma : Laterza.

ROUGET Gilbert

1980 *La musique et la transe*. Paris : Gallimard.

SACHS Kurt

1991 *Le sorgenti della musica*. Torino : Bollati Boringhieri [Édition originale, 1962, *The well-springs of music*. L'Aia : Martinus Nijhoff].

SCANTAMBURLO Luigi

1991 *Etnologia dos Bijagós da ilha de Bubaque*. Lisboa : Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (I.N.E.P) et Instituto de Investigação Científica Tropical (I.I.C.T.).

SCHAEFFNER André

1990 *Le sistre et le hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*. Paris : Hermann.

SEBEOK Thomas A. - Umiker-Sebeok Donna Jean (sous la dir. de)

1976 *Speech surrogates: drum and whistle systems*. Paris : The Hague.

SEEGER Anthony

1975 «The meaning of body ornaments». *Ethnology* 14 : 211-24.

1981 *Nature and society in central Brazil. The Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge : Harvard University Press.

SEREMETAKIS Nadia

1994 *The Senses Still: Memory and Perception as Material Culture in Modernity*. Boulder : Westview Press.

SEVERI Carlo

2004 *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*. Torino : Einaudi.

SOUSA Alexandra Oliveira De

1991 *Un approche de la notion de personne chez les Bijogo de Guinée-Bissau*. Mémoire présentée en vue du Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA) en anthropologie et ethnologie. Paris : Ecole d'Hautes Etudes en Sciences Sociales.

1995 *La maternité chez les Bijogo de Guinée-Bissau. Une analyse épidémiologique et son contexte ethnologique*. Paris : Centre Français sur la Population et le Développement.

STOLLER Paul

1984 «Sound in Songhay cultural experience». *American Ethnologist* 11 : 559-70.

1989 *The taste of ethnographic things: the senses in anthropology*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

SYNNOTT Anthony

1993 *The body social. Symbolism, self and society*. London and New York : Routledge.

TYLER Stephen

1984 «The vision quest in the west or what's in Mind's eye sees». *Journal of Anthropological Research* 40 : 23-40.

WILSON André A.

1963 «Talking drums in Guiné». *Estudos sobre a etnologia do ultramar português* 3 : 199-213.

ZEMP Hugo et Christian KAUFMANN

1969 «Pour une transcription automatique des 'langages tambourinés' mélanésien (un exemple kwoma, Nouvelle-Guinée)». *L'Homme* 9 (2) : 38-88.



RÉSUMÉ. Dans cet article, l'auteur se propose d'étudier une modalité spéciale de construction et de transmission de la mémoire au moyen d'une énonciation rituelle opérée à l'aide d'un instrument de musique. À travers l'analyse du tambour parlant *kumbonki* chez les Bijagó de Guinée-Bissau, il montre comment une tradition, liée à la relation avec les ancêtres, est recrée et préservée de génération en génération à travers la transmission de formules rythmiques associées aux noms des ancêtres eux-mêmes.